



De la metáfora al concepto: emblemas políticos en el barroco

José María González García

Porque ese cielo azul que todos vemos
ni es cielo ni es azul. ¡Lástima grande
que no sea verdad tanta belleza!

B. L. de Argensola

Estos justamente famosos versos de Argensola pueden muy bien servir de divisa y encabezar el presente trabajo, en el que el engaño y desengaño barrocos tan frecuentes en los emblemas y empresas de la época, en la pintura, en la literatura o en la arquitectura nos muestran un mundo en crisis donde nada es firme: ni el cielo es cielo ni el azul es azul. Todo el mundo es una inmensa representación teatral en la que cada uno disfrazado juega su papel. También el príncipe ha de saber representar el suyo, al igual que el virrey. Y nombro a estas dos figuras porque van a ser centrales en la comedia que aquí empieza. Me voy a referir básicamente a dos textos, uno de Saavedra Fajardo, tal vez el mejor tratadista político del barroco español, y otro de sor Juana Inés de la Cruz, sin duda la mejor poetisa mexicana y una de las figuras más importantes de la cultura en lengua española. Si en el caso de Saavedra voy a tener presente su obra paradigmática,

las *Empresas políticas*, en el caso de sor Juana me centraré en una obra menor, el *Neptuno alegórico*¹ o descripción del arco triunfal dedicado en 1680 a la entrada del nuevo virrey, el Marqués de la Laguna, en la no menos acuática capital de la Nueva España. Y me voy a fijar en dos de los elementos comunes a ambos textos: su carácter político y la conexión que en ambos se establece entre escritura e imagen, pues ambos forman parte de esa literatura especial que es la literatura emblemática.

1. Jeroglíficos, emblemas y empresas

Resulta complicado ofrecer una definición unívoca de emblema, divisa y empresa, pues los términos han sido utilizados con bastante confusión por diversos autores desde que Alciato publicase el primer libro de Emblemas en Augsburgo en 1531. Para los efectos de este trabajo cabe definir el emblema a partir de los tres elementos de que hablaba Alciato. El emblema es una figura simbólica acompañada de un breve lema explicativo y de un epigrama, destinado a transmitir, de manera más o menos intuitiva, una enseñanza moral, religiosa o política. Así pues, el emblema consta de las tres partes siguientes:

- a. La figura (*pictura, icon, imago, symbolon*) o cuerpo del emblema.
- b. El título (*inscriptio, titulus, motto, lemma*, sentencia, divisa) que puede ser una máxima, un postulado o un simple título referido a la imagen.
- c. El texto (*subscriptio, declaratio, epigramma*) desarrollo de la imagen y del título. Título y texto componen el alma del emblema².

En los emblemas, el texto suele ser un breve poema. A mi juicio, esta sería la gran diferencia con las empresas, que sustituyen este poema por una explicación mucho más larga en prosa. Es lo que hace, por ejemplo, Saavedra en su libro de *Empresas políticas* al eliminar los versos emblemáticos e imprimir en su lugar un ensayo, más o menos extenso, según los casos. Lo importante, tanto de los emblemas como de las empresas, es que desarrollan un método de enseñanza en el que la conexión entre texto escrito e imagen es fundamental. La literatura emblemática y de empresas sirve de apoyo a la transmisión de ideas morales, religiosas o políticas, moviendo con más fuerza el ánimo, persuadiendo a través de la imagen y argumentando a través del texto. Es precisamente esa conjunción de texto e imagen lo que le da fuerza de convicción para mover el ánimo o rendir la voluntad, como se expresaba en el siglo XVII, cuando además se consideraba que poesía y pintura eran artes hermanas.

Y sin embargo, no siempre se distinguió tan claramente entre empresa y emblema. Saavedra sí tiene clara la diferencia y sólo habla de empresas, pero sor Juana utiliza los dos términos sin demasiada precisión. Por otro lado, la empresa tenía un sentido de mover a la acción y juega un papel esencial en lo que Mario Praz ha denominado la filosofía del cortesano:

La empresa no es más que la representación simbólica de una intención, de un deseo, de una línea de conducta (*impresa* es lo que uno trata de *impendere*, de emprender) por medio de un lema y una imagen que se interpretan recíprocamente uno a otra. Pero si el asunto en sí mismo es

tan poca cosa, el andamiaje de ideas que crece a su alrededor es en algún caso fantástico...³.

Lo que me interesa destacar en este contexto es la conjunción del barroco de la imagen y del barroco de la palabra en los emblemas y empresas que proliferaron por todas las sociedades cortesanas en Europa y América durante los siglos XVI y XVII. Y también que la metáfora es un gozne de unión entre palabra e imagen, pues no en vano se puede llamar imagen verbal. La metáfora -valga decirlo metafóricamente- es la madre de los emblemas y de las empresas, como declaran algunos preceptistas. Y la distinción aristotélica entre metáforas superficiales y maravillosas se traslada a las empresas: son maravillosas aquellas empresas que, traspasando las leyes ordinarias de la naturaleza, dejan la mente un tanto sorprendida y asombrada. «El cuerpo de la empresa perfecta debe ser maravilloso» es el deseo expresado por los autores de empresas que entran en una competencia entre sí para conseguir sorprender de manera cada vez más complicada a un público que entra también en esta espiral de dificultad. No en vano declara sor Juana a los jeroglíficos egipcios como antecedentes de los emblemas y empresas, acudiendo a ellos para expresar las virtudes del nuevo virrey.

La literatura de emblemas y empresas desarrolla toda una casuística y normativa cada vez más exigente. Así, de acuerdo con Giovio, para hacer una buena empresa son necesarios cinco requisitos:

1) la empresa guardará una exacta proporción entre el cuerpo (es decir, la imagen) y el alma (el lema); 2) no tendrá que ser tan oscura como para necesitar a la Sibila para interpretarla, ni tan transparente que se descifre de manera mecánica; 3) será sobre todo un hermoso espectáculo, es decir, representará cosas agradables a la vista, como estrellas, fuego, agua, árboles, instrumentos, animales fantásticos y pájaros; 4) la figura humana no aparecerá en ella; 5) el lema, que es su alma, habrá de estar en una lengua distinta a la del autor de la empresa, así el sentimiento estará un tanto más oculto; y dicho lema será breve, pero no tanto como para ser oscuro y engañoso⁴.

Con esto en mente, podemos empezar si no a hacer empresas -bien es posible que alguno de nosotros haya estado toda su vida haciéndolas sin saberlo- sí al menos a verlas. Claro que la pérdida de la tradición emblemática supone un problema añadido para interpretar este tipo de libros que suponían la existencia de una comunidad de interpretación, la sociedad cortesana barroca. Hoy se está recuperando el interés la literatura emblemática y tal vez sea este un signo de que entramos en una etapa neobarroca⁵.

El libro de Diego de Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas dedicada al Príncipe de las Españas nuestro señor*, fue escrito para el príncipe Baltasar Carlos, conocido para nosotros especialmente por el

retrato de Velázquez que se encuentra en el Museo del Prado. Lástima que el príncipe muriera joven, en 1646, seis años después de la primera impresión de la obra, con lo cual ésta no pudo aprovecharle mucho y además se quedó sin objetivo. Pero el libro se convirtió en lo que hoy llamaríamos un *best-seller* y se hicieron a lo largo del siglo XVII nada menos que sesenta y cuatro ediciones en toda Europa. Pertenece a la larga tradición de libros de educación de príncipes y se presenta como una respuesta a Maquiavelo. Fue escrito, según cuenta, «en la trabajosa ociosidad de mis continuos viajes por Alemania y por otras provincias», en las posadas y en los ratos libres que le dejaba su ocupación diplomática y la correspondencia ordinaria con el rey y los ministros.

Por su parte, el *Neptuno alegórico* de sor Juana es una doble descripción primero en prosa y después en verso del arco triunfal dedicado en 1680 a la entrada del nuevo virrey, don Tomás de la Cerda. Dicho arco era ya de por sí un texto emblemático producto de la evolución de la arquitectura efímera de la época barroca. En palabras de Octavio Paz:

Los arcos triunfales sufrieron la misma evolución que el resto de las artes durante el período barroco. Como si se tratase no de un objeto físico, sino de un *conchetto* materializado, se transformaron más y más en enigmas monumentales. Los lienzos y todas las superficies disponibles de los muros y columnas se cubrieron de relieves, medallas, emblemas e inscripciones. El monumento se convirtió en un texto y el texto en una charada erudita. Para descubrir el sentido del monumento había que recurrir a sabias explicaciones y elucubraciones⁶.

En el caso concreto del arco de sor Juana se trató de ocho grandes lienzos que decoraban las paredes del arco, más otros cuatro en las basas de las columnas y otros dos en los espacios intercolumniales. Cada uno de estos cuadros eran, en realidad, verdaderos emblemas ya que la pintura iba acompañada por un mote o lema y un pequeño poema explicativo. De esta manera, el texto de sor Juana era una explicación doble -en prosa y verso- primero de la fábrica del arco y después de cada uno de los emblemas que lo componían. Escritura doble, pues, sobre la pintura. Esta se refleja en la explicación en letra dentro del cuadro y también en el propio texto de sor Juana.

No quiero dejar de transcribir la opinión de Octavio Paz sobre el estilo literario de sor Juana en este opúsculo:

El *Neptuno alegórico* es un perfecto ejemplo de la admirable y execrable prosa barroca, prosopopéyica, cruzada de ecos, laberintos, emblemas, paradojas, agudezas, antítesis, coruscante de citas latinas y nombres griegos y egipcios, que en frases interminables y sinuosas, lenta pero no agobiada por sus arreos, avanza por la página con cierta majestad elefantina⁷.

Pero este avance de elefante majestuoso no le importa a Paz porque aprovecha la lentitud para tomar nota de las lecturas de sor Juana, así como de sus preferencias intelectuales y literarias: el conocido tratado ilustrado de mitología de Vincenzo Cartari o Cartario (*Le imagini de i dei de gli antichi*) a quien cita profusamente y de donde toma, al igual que de Alciato, inspiración para los emblemas del arco, el *Teatro de los dioses de la gentilidad* de Baltasar de Vitoria, o la *Filosofía secreta* de Juan Pérez de Moya, etc.

Por otro lado, no puedo detenerme en las complejidades de la interpretación que Octavio Paz hace del arco, en la que intenta entrar en la interioridad del alma de Juana Inés y verla como centro de toda la escena en su comparación oculta con Isis, diosa de la sabiduría y de la maternidad productiva de obras poéticas:

El arco del *Neptuno alegórico* fue efectivamente un jeroglífico. Más exactamente: un emblema, un enigma. Adivinanza compuesta de tres términos que, como las ilustraciones de las láminas del libro de Cartario, eran figuras dobles: Neptuno y el virrey; Anfitrite y la virreina; Isis y, escondida, la madre Juana Inés de la Cruz. El centro de ese enigma hecho de conceptos y entretejido de alusiones eruditas [...] era ella misma⁸.

Frente a esta hermenéutica de psicología profunda, me quedaré en una interpretación más superficial, aquella estrictamente política que no hace referencia a la visión interna que sor Juana tenía de sí misma y de su papel central en el mundo del «concierto de las letras». Lo que me interesa es solamente su papel político en la recepción del nuevo virrey, en la utilización de los emblemas para alabar cortesantemente sus virtudes, conseguir su favor personal, hacer peticiones en nombre del pueblo o de la iglesia y recalcar retóricamente el amor y la sumisión del pueblo a la nueva autoridad enviada desde España. Pues de todo esto se trata en este breve texto y en la ceremonia de entrada del virrey.

2. Ut pictura poesis

En su libro sobre el paralelismo entre la literatura y las artes visuales, hace Mario Praz la siguiente observación:

A lo largo de los siglos dos frases consagradas -una de Horacio, otra de Simónides de Ceos- han gozado de una autoridad indiscutida: la expresión *ut pictura poesis*, tomada del *Ars poetica*, que se interpretó como un precepto, cuando

en realidad el poeta sólo quería decir que, como sucede con algunas pinturas, ciertos poemas sólo gustan una vez, mientras que otros toleran repetidas lecturas y un examen crítico minucioso; y un comentario que Plutarco atribuye a Simónides de Ceos, según el cual la pintura sería poesía muda y la poesía una imagen que habla⁹.

No deja de resultar irónico el hecho de que la máxima que resume la hermandad postulada en el Renacimiento y en el Barroco entre poesía y pintura se base en la mala interpretación de una frase de Horacio. *Ut pictura poesis* se convierte en un lema repetido una y otra vez por múltiples autores para señalar la necesidad de escribir como se pinta, cuando en realidad la pretensión de Horacio era mucho más limitada. Cabe preguntarse por la razón de esta interpretación sesgada que convierte una mera comparación entre algunas pinturas y algunos poemas en una máxima que no sólo hermana las dos formas de expresión artística, sino que privilegia a la pintura sobre la poesía y, en general, sobre la escritura.

En los dos autores en los que me voy a centrar aparece de una manera muy clara la comparación entre pintura y escritura. En el caso de Saavedra, la idea aparece expresada ya en la dedicatoria de su libro al «Príncipe nuestro señor», dedicatoria que comienza con las siguientes palabras:

Serenísimo señor:

Propongo a V. A. la *Idea de un Príncipe Político Cristiano*, representada con el buril y con la pluma, para que por los ojos y por los oídos (instrumentos del saber) quede más informado el ánimo de V. A. en la sciencia del reinar y sirvan las figuras de memoria artificiosa¹⁰.

Además, no en vano aparece en la empresa segunda un caballete con un lienzo en blanco para representar la tradición aristotélica de la *tabula rasa* «del entendimiento, de la memoria y de la fantasía, para que en ellas pintase la doctrina las imágenes de las artes y ciencias, y escribiese la educación sus documentos». Así pues, en esta tabla rasa que es el individuo, se pinta y se escribe. Y el consejo de Saavedra es constante para que el príncipe tenga siempre presente ante los ojos obras de arte, imágenes, en las que pueda leer las grandes hazañas de sus antepasados. Se trata, según dice textualmente, *de leer las imágenes y de escribir con el pincel, el buril y el cincel*:

No solamente conviene reformar el palacio en las figuras vivas, sino también en las muertas, que son las estatuas y pinturas; porque si bien el buril y el pincel son lenguas mudas, persuaden tanto como las más facundas. [...] Escriba el pincel en los lienzos, el buril en los bronce, y el cincel en los mármoles los hechos heroicos de sus antepasados, que lea

a todas horas, porque tales estatuas y pinturas son fragmentos de historia siempre presentes a los ojos¹¹.

Por su parte, Sor Juana Inés de la Cruz en el texto a que hago referencia aquí, texto doble -primero en prosa y después en verso- en el que trata de explicar los cuadros del arco triunfal no podía dejar de referirse a la eficacia comunicativa de la pintura, expresándose así acerca del conjunto del arco como retrato de las virtudes del Marqués de la Laguna:

este Cicerón sin lengua,
este Demóstenes mudo,
que con voces de colores
nos publica vuestros triunfos¹².

Así pues, las pinturas son voces de colores y nos hablan con más fuerza que los discursos de Cicerón o Demóstenes. Y en otro lugar nos dice que el arco triunfal fue construido «desahogando en lenguas de los pinceles sus bien nacidos afectos»¹³.

En su obra sobre la cultura del barroco, José Antonio Maravall ha intentado responder a la pregunta por el predominio de la pintura sobre la escritura, buscando las raíces sociales del hecho de que tanto el moralista como el político, el pedagogo o el poeta busquen aproximarse al modo de expresarse del pintor:

Creemos que hay que referir este fenómeno, una vez más, a las condiciones de la sociedad que ya llevamos expuestas: una sociedad que, en vista de su situación, se encuentra con que sus clases dominantes necesitan atraer una masa de opinión, y atraerla por los cauces extrarracionales con que se actúa sobre una masa; en tales condiciones, se sirve de la pintura y le confiere un lugar preminente, por la eficacia con que se piensa que mueve los resortes del ánimo, impresionándolo directamente a través de la visión¹⁴.

Esta eficacia mayor de la pintura y de los elementos plásticos es natural en una sociedad donde el aprendizaje de la lectura todavía es un privilegio de unos pocos. Por ello será también el teatro y el conjunto de procesiones de todo tipo, fiestas, autos sacramentales, arcos triunfales, etc. los que adquirirán un peso importante en la transmisión de los mensajes políticos en la época del absolutismo barroco.

«Las letras tienen amargas las raíces, si bien son dulces sus frutos», afirma Saavedra al comienzo de la empresa dedicada a la pedagogía del enseñar deleitando: «vaya tan disfrazada la enseñanza que la beba el príncipe sin sentir»¹⁵. Y así propone una serie de juegos de manera que el príncipe no aborrezca las letras ni sienta el trabajo de sus primeros rudimentos. Se trata de una *pedagogía de la imagen*, en la que las figuras, como ya he dicho antes, han de reforzar la enseñanza de las letras sirviendo de «memoria artificiosa»¹⁶. De manera análoga, Otto Vaenius en el proemio a su *Theatro moral de la vida humana*, nos hacía saber que los reyes son imágenes de Dios y que por ello se les debe una veneración sublime y exquisita, por lo cual ningún maestro puede enseñarles más de lo que ellos quieran aprender y aun eso ha de ser por vía de juego y divertimento. No deja de ser irónico constatar cómo el proceso de democratización ha hecho que cierta pedagogía moderna aplique estos principios ya no a los monarcas -que parecen haberse retirado cada vez más a los cuentos, según el deseo ácrata expresado en una pintada- sino a toda la población: desde este punto de vista, hoy todos los niños parecen reyes y es imposible enseñarles más de lo que ellos quieren aprender.

Esta eficacia mayor de la imagen parece poner punto final a la vieja opinión medieval que aseguraba la primacía del oído como medio de conocimiento. Esto podía tener sentido cuando primaba la predicación y la lectura en voz alta como medio normal de transmisión del saber religioso, aunque esta transmisión se apoyara también en la iconografía de tantos altares e imágenes de iglesias y catedrales. Pero en la época que nos ocupa, los emblemas y, concretamente, el libro de Saavedra supone ya un lector solitario y en silencio, que lee la imagen y mira la escritura, volviendo de vez en cuando la página para coordinar el sentido de lo escrito con lo expresado en el dibujo o cuerpo de la empresa. De esta manera, el barroco recupera la vieja máxima del *Arte poética* de Horacio: «Lo que entra por el oído conmueve al espíritu con menos fuerza que lo que se pone ante el ojo fidedigno». Pienso que esta máxima tiene prioridad sobre el dicho tantas veces repetido en el manierismo y en el barroco y que supone la equiparación entre la pintura y la escritura, de forma que es «el poeta pintor de los oídos y el pintor poeta de los ojos». Esta interpretación igualadora de la vieja comparación horaciana sucumbe, creo yo, ante la prioridad otorgada a la pintura, convertida en modelo para el escritor.

Por otro lado, y dentro de la discusión sobre la pintura, ya desde el siglo XVI se va decantando la opinión de la supremacía del color sobre la línea, pues aquél mueve más los afectos del alma. Para Maravall tiene una relevancia especial que un escritor político de la talla de Saavedra plantee también el tema de la disputa entre el color y el dibujo, resolviéndola a favor del primero, como era normal en la España de la época:

Saavedra Fajardo, un autor que utiliza elementos plásticos en su obra, un escritor barroco que gusta de la pintura e introduce en sus escritos diversas estimaciones sobre la misma, esto es, un buen representante de la cultura del XVII, de los que se consideran prestigiados por entender de pintura, emitirá esta interesante opinión: el color «es quien da su último ser a las cosas y quien más descubre los movimientos del ánimo». Tenía que ser un político quien pusiera de manifiesto este último y definitivo aspecto de la cuestión¹⁷.

Si la preocupación central de los políticos, eclesiásticos y pedagogos es penetrar en los ánimos y voluntades para mover y dirigir a las gentes, han de usar todos los recursos de lo que hoy llamaríamos «medios de comunicación social». Para «mover el ánimo» es menos eficaz la palabra escrita que la pintura y en ésta adquiere preeminencia el color sobre el dibujo. Pero Saavedra es un escritor político que utiliza la imagen, el grabado en blanco y negro; no pudiendo usar -por razones técnicas- el color en su libro, saca el máximo partido posible de la eficacia de la prosa y las imágenes. Por su parte, sor Juana utiliza todos los resortes de la escritura, la pintura, el dibujo y el color para mover los ánimos tanto de los sabios como de los incultos para que acaten el poder de los nuevos virreyes, tratando al mismo tiempo de ganarse el favor de estos y mover también sus afectos en orden a conseguir que sean escuchadas las peticiones de la ciudad y de la iglesia. Y comenta la monja:

Ostentando el arco en sus colores, en lo perfecto de las líneas, en los resplandores del oro que lo pulía a rayos, no ser menos que fábrica consagrada a tanto príncipe; *llevándose sus inscripciones la atención de los entendidos, como sus colores los ojos de los vulgares*; y el cordial amor y respeto de todos, los dos retratos de Sus Excelencias, en señal del que tiene a sus perfectos originales, que el Cielo guarde para que gocemos en ejecuciones los felices anuncios de su gobierno¹⁸.

Así pues, atracción por el color de las pinturas como elemento fundamental de la propaganda barroca dedicada a ensalzar las virtudes del nuevo virrey ante el pueblo. En gran medida, la sociedad barroca desarrolla una tecnología de la imagen al servicio de la representación teatral del poder. Y en esta tecnología juegan un papel importante los emblemas, tanto los recogidos en los libros que conforman un tipo especial de tratados políticos de la época, como los emblemas más efímeros que forman parte de la arquitectura provisional de tantos arcos triunfales como el diseñado por Juana Inés.

3. Teatro, visualidad y perspectiva

Mariano Baquero Goyanes ha señalado repetidamente la preocupación visual de Saavedra Fajardo, «perceptible no sólo en la disposición general de la obra -doble ilustración plástico-literaria-, sino también en su contenido, cargado de metáforas, comparaciones y alusiones intensamente visualizadoras»¹⁹. Pero, además de estos dos elementos, todo el libro es concebido como un gran espectáculo teatral, en el que la metáfora muy del gusto renacentista y barroco que compara la vida humana y social con el teatro juega un papel central. En efecto, Saavedra concibe la misión educativa de sus empresas como «criar un príncipe desde la cuna hasta la tumba», que son la entrada y la salida del teatro del mundo. Si la primera de sus empresas está dedicada al nacimiento

del príncipe («Desde la cuna dé señas de sí el valor») y representa a un niño (Hércules o el príncipe) despedazando a las culebras, las últimas se refieren a la vejez y a la muerte:

La fatiga de estas Empresas se ha ocupado en realzar esta púrpura, cuyos polvos de grana vuelve en cenizas breve espacio de tiempo. Por la cuna empezaron, y acaban en la tumba. Estas son el paréntesis de la vida que incluye una brevísima cláusula de tiempo. No sé cuál es más feliz hora, o aquella en quien se abren los ojos al día de la vida, o esta en quien se cierran a la noche de la muerte, porque la una es principio, y la otra, fin de los trabajos²⁰.

Y en el epílogo, la bella prosa barroca de Saavedra se convierte en poesía para expresar un tanto patéticamente el poder igualador de la muerte. Bajo un grabado que representa la calavera del príncipe en la que una araña ya ha tejido su tela, rodeada de ruinas y columnas rotas, relojes de arena ya cumplidos, la corona y el cetro arrojados al suelo, escribe un desengañado soneto del que transcribo únicamente el último terceto:

¿Qué os arrogáis, ¡oh príncipes!, ¡oh reyes!,
si en los ultrajes de la muerte fría
comunes sois con los demás mortales²¹.

Este sentido ascético de la fugacidad del tiempo, de la vida y también del poder se repite una y otra vez con multitud de símbolos. Me referiré sólo a uno que, por su actualidad, podría advertir al partido socialista obrero español como a otros partidos hermanos de la necesidad de cambiar sus símbolos, ya que la rosa equivale a la fugacidad y, además, produce necesariamente espinas:

Con la asistencia de una mano delicada, solícita en las reglas del riego y en los reparos de las ofensas del Sol y del viento crece la rosa, y suelto el nudo del botón, estiende por el ayre la pompa de sus hojas. Hermosa flor, Reina de las demás pero solamente lisonja de los ojos, y tan achacosa que peligras en su delicadeza. El mismo Sol que la vió nacer, la ve morir sin más fruto que la ostentación de su belleza, dexando burlada la fatiga de muchos meses, y aun lastimada tal vez la misma mano que la crió, porque tan lasciva cultura no podía dejar de producir espinas²².

Constantes son los consejos de Saavedra para que el príncipe aprenda correctamente el oficio de actor, pues ha de representar bien su papel en el teatro de la vida y en la política concebida también como un gran espectáculo teatral, en el que el pueblo se mueve más con los ojos que con el entendimiento. Y sin embargo debe saber el príncipe ocultarse y mostrarse públicamente sólo en el momento oportuno, pues perdería el respeto si le tuviéramos siempre ante la vista. Se trata, pues, de un juego de presencia y ocultamiento, de cercanía y de dejarse ver de lejos, juego en el que es básico también el secreto ya que «las grandezas que se conciben con la opinión, se pierden con la vista» y «desde lejos es mayor la reverencia».

Por otro lado, la preocupación visual de Saavedra se encuentra ya en la elección de las empresas para exponer su pensamiento político, ya que cada uno de los grabados puede ser entendido como *concepto para los ojos*. La mirada del lector se ve reduplicada con los dibujos en que aparecen ojos y con el texto escrito en el que «se suceden las alusiones a los ojos, a lo visual, a todo aquello que por su brillo, fuego, luminosidad, reflejos, parece estar reclamando y aun exigiendo la presencia de la mirada humana; puesto que sólo ella (y no cualquier otro sentido) es susceptible de captarlo»²³.

EMPRESA 51*



Figura 1

La primacía de la vista sobre el oído como medio de conocimiento político se expresa claramente en dos empresas. La *Empresa 51* que lleva por título *Fide et diffide*, «Fíate y desconfía», o traduciendo libremente como lo hace el propio Saavedra en el sumario del libro, «Siempre con ojos la confianza» (figura 1). En el cuerpo podemos ver dos manos que se van a estrechar apareciendo entre nubes -recuérdese que una de las condiciones de las empresas es evitar la aparición de la figura humana- pero una de las manos lleva seis ojos, uno en cada dedo y otro en la palma, para ver claramente lo que se va a pactar. Tan importante en el príncipe es la confianza como la «difidencia», y su

mirada ha de saber atravesar las apariencias para penetrar al corazón humano, ese corazón cuyos designios son encubiertos por la lengua, desmentidos por los ojos y disimulados por los demás movimientos del cuerpo. Huyendo del extremo de aconsejar al príncipe que no se fíe de nadie, pues todos en su presencia componen el rostro, ajustan sus acciones, aparentan amor, celo y fidelidad, Saavedra afirma la necesidad de conjugar confianza y desconfianza, en clave casi jesuítica:

No fiarse de alguno es recelo de tirano. Fiarse de todos, facilidad de príncipe imprudente. [...] Quien no duda no puede conocer la verdad. Confíe como si creyese las cosas, y desconfíe como si no las creyese. Mezcladas así la creencia y la difidencia, y gobernadas con la razón y prudencia, obrarán maravillosos efectos²⁴.

EMPRESA 55*



Figura 2

En la *Empresa 55* vuelve Saavedra a la carga haciendo pintar un cetro lleno de ojos, «significando que por medio de sus consejeros ha de ver el príncipe y prevenir las cosas de su gobierno» (figura 2). Recoge así la larga tradición en la que se encuentran Aristóteles, los reyes de Persia, Babilonia o Egipto y el sabio rey don Alfonso, tradición que compara a los consejeros con los ojos del poder. Ojos que, según Saavedra, son muy delicados y fácilmente empañan la visión:

Tan puros son los ojos y tan desinteresados, que ni una paja, por pequeña que sea, admiten. Y, si alguna entra en ellos, quedan luego embarazados y no pueden ver las cosas, o

se les ofrecen diferentes o duplicadas. El consejero que recibiese, cegará luego con el polvo de la dádiva, y no concebirá las cosas como son, sino como se las da a entender el interés²⁵.

Visión empañada por la corrupción y el interés que marca la actualidad de Saavedra, ya que en este sentido parece no existir nada nuevo bajo el sol.

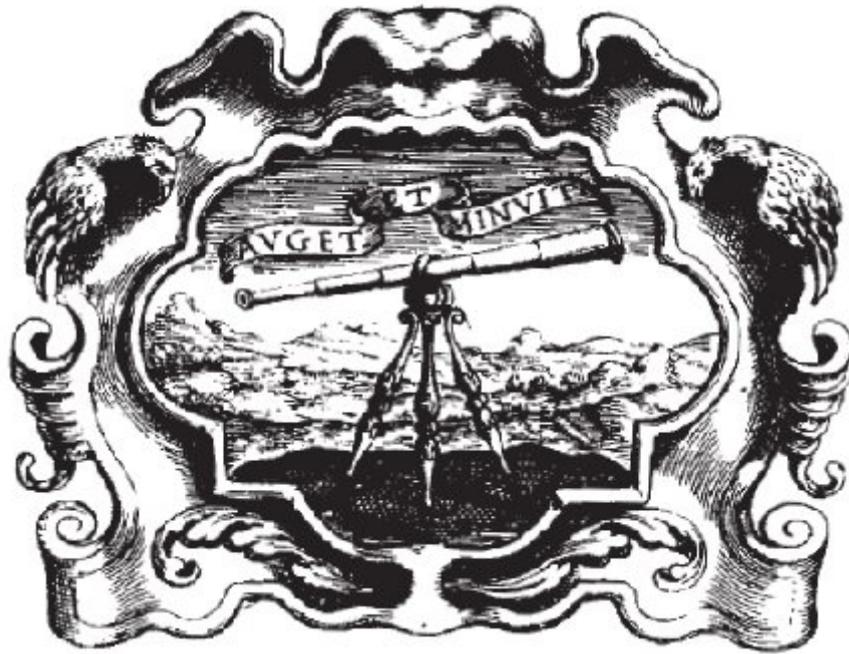


Figura 3

Y en otra empresa, la 7, que tiene como cuerpo a un catalejo bajo la divisa *Auget et minuit*, afirma la necesidad de ver las cosas como son sin que las acrecienten ni mengüen las pasiones (figura 3). Hay que mirar los objetos y los sucesos siempre con igualdad, a través de los cristales de la razón, para que no nos engañen las cosas como lo hacen cuando las miramos a través de los anteojos de nuestros afectos o pasiones. Esta idea la simboliza en el catalejo que, según por donde se mire, agranda o disminuye el objeto examinado. Síntoma de tiranía es dejarse llevar de furiosas tempestades de afectos, los cuales ofuscan la razón, desconocen la verdad y hacen aprehender las cosas no como son sino como las propone la pasión. El príncipe ha de tener especial cuidado en armarse contra sus afectos porque éstos son más robustos «con las delicias de los palacios» y, además, son alimentados por los cortesanos que aspiran a ascender en la corte y utilizan constantemente la lisonja y la alabanza interesada. Hay toda una teoría antropológica en este dominio racional de las pasiones:

Nacen con nosotros los afectos, y la razón llega después de muchos años, cuando ya los halla apoderados de la

voluntad, que los reconoce por señores, llevada de una falsa apariencia de bien, hasta que la razón, cobrando fuerzas con el tiempo y la experiencia, reconoce su imperio, y se opone a la tiranía de nuestras inclinaciones y apetitos²⁶.

Pero lo que me interesa aquí no es tanto la teoría antropológica sino más bien las imágenes de la visión y del cambio de perspectiva según miremos por una parte o por otra del catalejo de nuestras pasiones. Este tema conecta la prosa de Saavedra con la búsqueda barroca de la perspectiva en pintura y en el arte en general. El mundo ya no puede ser visto en la época desde un punto de vista absoluto, incondicionado, sino que todo es relativo a la situación desde la que uno mira. En palabras de José Antonio Maravall:

La perspectiva, como manera de darse la realidad ante los ojos del artista, es la noción que informa toda la obra de los pintores del siglo XVII. La perspectiva es la manera en que se asoma al mundo y lo capta la pintura barroca. Y esto que decimos de la pintura es válido para todo tipo de visión: para el arte y para el pensamiento²⁷.

El barroco es un mundo en crisis, sometido a pluralidad de opiniones y puntos de vista que conducen a multiplicar las perspectivas sobre cualquier asunto, pero especialmente en el ámbito de la política. Y también es consciente de que sin perspectiva no podemos ver nada. La perspectiva es una verdad, ciertamente limitada, que corresponde a un punto de vista, a una atalaya o a un caso o circunstancia determinada. Más allá de esta situación, esa verdad desaparece o se transforma en mera apariencia de verdad, en una máscara. Por ello jugará también tanto la época con las máscaras, con la contradicción entre apariencia y realidad, con ver el mundo por fuera, o desde lo alto como el diablo Cojuelo, o por dentro como quieren Gracián y Quevedo.

La perspectiva no es para Saavedra un término aséptico, sino que está muy cercano al «engaño a los ojos». Con razón se fija Baquero Goyanes en un texto de la *República literaria* de Saavedra en el que éste crea el término «perspectivos» para denominar a aquellos mercaderes que sabían disponer la luz de sus tiendas de tal manera que hacían más hermosas sus telas. Así pues, la perspectiva es también engañosa: sirviéndose de luces, sombras y espejos -piénsese por ejemplo en *Las meninas* de Velázquez- crea una ilusión que no se corresponde con la realidad. Baquero Goyanes piensa que Saavedra llegó a ese curioso vocablo «perspectivos» a través de su interés en la pintura de la época. Y añade:

El desplazamiento burlesco que supone servirse de un tecnicismo corriente en las artes plásticas para, en su versión masculina y plural, convertirlo en designación de un estamento u oficio, nos indica, elocuentemente, hasta qué punto para la sensibilidad barroca «perspectiva» rimaba con

«engaño». Una hermosa pintura será siempre, como Sor Juana Inés decía, «un engaño colorido»²⁸.

También Saavedra argumenta que la pintura no es naturaleza pero puede ser tan semejante a ella que engañe a la vista y es menester valerse del tacto para reconocer el engaño. La pintura «no puede dar alma a los cuerpos, pero les da la gracia, los movimientos y aun los afectos del alma. No tiene bastante materia para abultarlos, pero tiene industria para realzarlos»²⁹. Tanto valor dado a lo visual o a la perspectiva y, sin embargo, ¿tanto mentir los ojos para engañar el ánimo? -se pregunta retóricamente en otro contexto. El tópico del engaño a los ojos está presente de manera constante en Saavedra, quien dedica toda una empresa a apercibir el príncipe acerca de las mentiras de la imaginación o de las opiniones y de la diferencia entre ser y parecer.

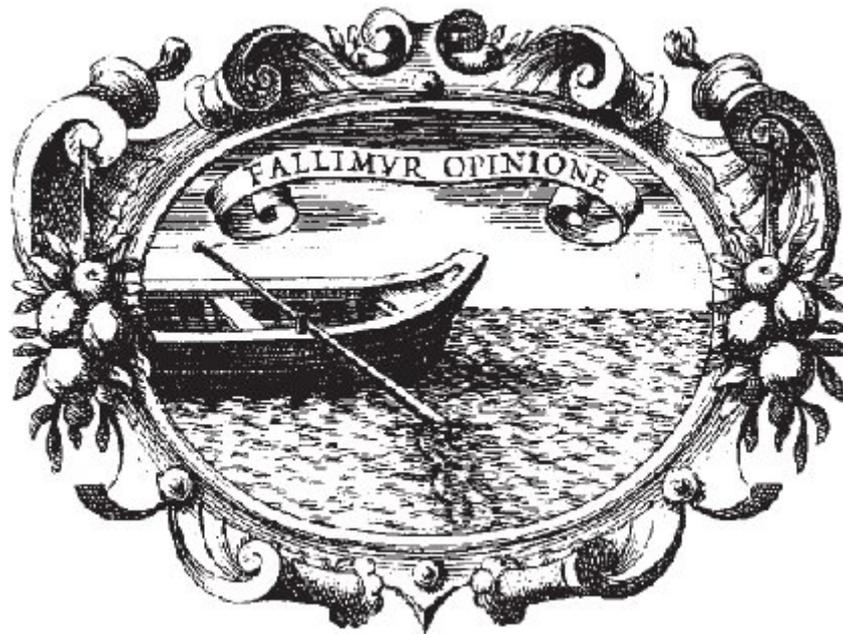


Figura 4

Bajo la divisa *Fallimur opinione* (figura 4) aparece el remo en el agua que produce el engaño a los ojos al parecernos quebrado:

A la vista se ofrece torcido y quebrado el remo debajo de las aguas, cuya refracción causa este efecto. Así nos engaña muchas veces la opinión de las cosas³⁰.

El texto continúa con una reflexión sobre los filósofos escépticos y acerca de los engaños en política, expresándose de la siguiente manera:

No deseo que el príncipe sea de la escuela de los escépticos, porque quien todo lo duda nada resuelve, y ninguna cosa más dañosa al gobierno que la indeterminación en resolver y ejecutar. Solamente le advierto que con recato político esté indiferente en las opiniones, y crea que puede ser engañado en el juicio que hiciere dellas, o por amor o pasión propia, o por siniestra información, o por los halagos de la lisonja, o porque le es odiosa la verdad que le limita el poder y da leyes a su voluntad, o por la incertidumbre de nuestro modo de aprehender, o porque pocas cosas son como parecen, principalmente las políticas, habiéndose ya hecho la razón de Estado un arte de engañar y de no ser engañado, con que es fuerza que tengan diversas luces. Y así, más se deben considerar que ver, sin que el príncipe se mueva ligeramente por apariencias y relaciones³¹.



La visualidad se despliega también y se dobla en el *juego barroco de espejos* que aparecen con profusión a lo largo del libro. Así, por ejemplo, el príncipe es un espejo que fácilmente se empaña con la ira o la soberbia; o el príncipe es espejo en que se miran los súbditos. Pero también, en un juego de espejos enfrentados, ha de mirarse el príncipe en el espejo del pueblo si quiere hallar la verdad; o el estado y los consejeros son espejos del príncipe. El pasado y el futuro son concebidos como espejos que reflejan el cetro y con los que debe consultar el príncipe. Y también compara la tergiversación de las órdenes del monarca por los malos ministros, que convierten órdenes de paz en mandatos de guerra, con un espejo cóncavo que recibe los rayos del sol y los proyecta en un punto, incendiando la nave (*Empresa 76: Llegan de luz y salen de fuego*, figura 5).



Figura 5

O para aleccionar al príncipe en la constancia que debe mostrar tanto en la fortuna próspera como en la adversa, nos representa a un león que sigue siendo *siempre el mismo*: si se rompe el espejo, el león se reflejará entero en cada uno de los dos pedazos resultantes. Lo mismo ha de hacer el príncipe, manteniéndose constante en la buena y mala fortuna, ya que «espejo es público en quien se mira el mundo».

Si de Saavedra pasamos a sor Juana nos encontramos con los tres mismos elementos que vengo analizando: teatralidad, visualidad y perspectiva. La teatralidad está ya asegurada por todo el ritual de la entrada del nuevo virrey, por la conversión barroca de la política en un espectáculo teatral en el que la soberanía se «representa» ante el pueblo, convertido éste en mero comparsa del gran espectáculo. En palabras de Octavio Paz:

En suma, la Edad Barroca teatralizó a la política y convirtió un rito como la entrada de un príncipe en una pantomima popular y en una representación alegórica. Empezó así el reinado de la ilusión y el de su complemento contradictorio: la crítica³².

En el caso concreto de las ceremonias hispánicas de entrada se conjugaban dos elementos: por un lado, la fiesta popular y religiosa que en la llamada Nueva España tenía su correspondencia en los bailes y celebraciones rituales indígenas; y por otro lado, la ceremonia política de la entrada, importada del

ritual borgoñón y que en la época barroca se había asimilado con las viejas ceremonias romanas del triunfo. Así pues, entrada triunfal y fiesta popular se dan la mano en esta celebración en la que una sociedad cortesana teatraliza el poder y muestra una visión idealizada de sí misma, encubriendo la realidad tras una máscara.

La entrada del nuevo virrey -y concretamente la del marqués de la Laguna en noviembre de 1680- seguía un complejo y alegórico ritual que duraba varios días. Antes de entrar bajo palio en la capital, había efectuado ya «entradas públicas» en otras tres ciudades -Veracruz, Tlaxcala y Puebla-, la ceremonia de transmisión del mando había sido realizada en Otumba, siendo recibido también en la villa de Guadalupe y en Chapultepec. Ya en la capital de México fue acogido por la municipalidad en la plaza de Santo Domingo, donde había sido erigido un primer gran arco triunfal y tenía lugar la ceremonia simbólica de entrega de las llaves de la ciudad. Este arco, cuyo programa iconográfico fue debido a don Carlos de Sigüenza y Góngora, y bajo el título de *Teatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe: advertidas en los monarcas antiguos del Mexicano Imperio...*, constituía varios elementos originales: presentaba a los antiguos soberanos mexicas como modelos de virtudes y de sabiduría política para el nuevo virrey, con lo que mostraba una incipiente conciencia criolla y se situaba, además, en la tradición emblemática de los libros de educación de príncipes como los de Saavedra Fajardo o Solórzano Pereira.

De esta manera, el marqués de la Laguna llegaba al arco de entrada de la catedral con una lección aprendida y preparado a recibir otra. Pues también sor Juana Inés, tanto en su arco como en la explicación que de él ofreció en verso a la concurrencia, insistió en las virtudes políticas del nuevo virrey: sabiduría, valor y magnanimidad, anteponer la piedad al rigor, prudencia, ingenio, liberalidad y cordura, buena elección de sus ministros, amor a las letras, «cristianísimo príncipe», etc., todo ello para conseguir las «estables felicidades» que «este reino se promete en su tranquilísimo gobierno». Sor Juana se muestra como una excelente maestra en el difícil arte de la alabanza cortesana y encarece no sólo las supuestas virtudes del marqués de la Laguna, sino también aquellas que no posee para que así procure hacerlas suyas y brillar en su ejercicio.

No voy a entrar en las descripciones de las pinturas que decoraban el arco. Sólo quiero recordar que se trataba de verdaderos emblemas, al ir cada cuadro acompañado del lema respectivo y de un pequeño poema alusivo al mismo. En total eran catorce pinturas: ocho tableros principales que decoraban los huecos del arco «en que se copiaron las empresas y virtudes del dios Neptuno»; cuatro basas de las columnas y dos intercolumnios con seis jeroglíficos que expresaban simbólicamente «algunas de las innumerables prerrogativas que adornan a nuestro esclarecido príncipe» (o a su no menos esclarecida esposa). Y en todas ellas aparecía la idea del agua o del mar debido a la asociación evidente con el título del Marqués de la Laguna. Sor Juana las denomina, y con razón, «empresas marítimas», pues si en el arco eran emblemas con su lema y epigrama, en las explicaciones en prosa y verso que nos ofrece en su libro se convierten en verdaderas empresas políticas, educadoras de las virtudes del

príncipe.

Octavio Paz ha analizado con maestría la concepción de sor Juana del «mundo como jeroglífico», así como las fuentes de inspiración de su arco de la catedral y las explicaciones eruditas de las pinturas. Yo sólo me voy a referir brevemente a la principal de ellas, en la que aparecen los nuevos virreyes metamorfoseados en las figuras de Neptuno y su esposa Anftrite. Esta imagen del tablero mayor estaba tomada del tratado de mitología de Vincenzo Cartario, que puede verse en la figura 6. Los rostros de Neptuno y Anftrite fueron sustituidos por los retratos de los nuevos virreyes, según dice de manera aduladora sor Juana en su explicación del *Argumento del primer lienzo*:

En los rostros de las dos marinas deidades, hurtó el pincel las perfecciones de los de Sus Excelencias, haciendo (especialmente a la Excelentísima Señora Marquesa) agravios en su copia, aunque siempre hermosos por sombra de sus luces, groseros por atrevidos, y cortos por desiguales³³.



Figura 6: Neptuno y Anftrite. Grabado del libro de Vincenzo Cartari: *Le imagini de i dei de gli antichi*, Venecia, 1571

Pero el sobrio grabado renacentista del libro de Cartario se complica de tal

manera que podríamos definir el resultado como «barroco tropical». En efecto, a las figuras del grabado base hace añadir sor Juana a Tritón, a las «músicas Sirenas», las Nereidas con verdes cabellos coronados de conchas y perlas, toda una lista casi interminable de dioses y, por si fuera poco, los cuatro «vientos en extraordinarias figuras» adornando «las cuatro esquinas del majestuoso tablero». El «horror vacui» es llevado hasta el final, pues por si acaso todavía quedara un hueco sin cubrir, se nos dice que «todo lo restante adornaban las vistosas y plateadas ondas del mar» que, con sus blancas espumas y verdinegras aguas «formaban una hermosa variedad a la vista y una novedad agradable a los ojos, por lo extraordinario de su espectáculo vistoso». El cuadro fue coronado con el lema *Munere triplex*, referido a la triplicada potestad del bastón de mando, figurada en el tridente de Neptuno. Y en la base se escribió un soneto «de bien cortadas y airosas letras», del que reproduzco los dos tercetos:

Tres partes del Tridente significa

dulce, amarga y salada en sus cristales,
y tantas al bastón dan conveniencia:

porque lo dulce a lo civil se aplica,

lo amargo a ejecuciones criminales
y lo salado a militar prudencia³⁴.

Por otra parte, los lienzos segundo y octavo contienen las dos peticiones fundamentales de sor Juana al marqués de la Laguna: que, haciendo honor a su nombre y al dios Neptuno con quien le ha comparado sistemáticamente, tutele a la ciudad construyendo el desagüe del valle de México para evitar nuevas inundaciones; y que termine la fábrica de la catedral, entonces inconclusa.

Teatralidad, visualidad y perspectiva se dan la mano en la explicación del arco de entrada. Se trata de una auténtica representación de un ritual político teatralizado en el que, después de una procesión en la que participaban todos los estamentos sociales y ante el arco de entrada triunfal erigido en la puerta occidental de la catedral, se leían o recitaban los versos explicativos de sor Juana, versos que dirigen la mirada de los espectadores -y especialmente de los nuevos virreyes- a los pormenores de cada uno de los cuadros: «Aquel lienzo, Señor, que en la fachada...», «En el otro, Señor, que a mano diestra...», «Allí, Señor...», «El otro lienzo...», «En el otro tablero...», comienzan las breves descripciones en verso de la explicación del arco.

Al igual que en Saavedra nos encontramos aquí con elementos visuales presentes en la profusión de ojos. Una de las empresas marinas que decoran los dos espacios intercolumnales pinta un Mar lleno de ojos -burbujas formadas por la espuma- como jeroglífico de la hermosura de la virreina que se lleva los

ojos y las miradas de todos.

No podía faltar el tema barroco del «engaño a los ojos» a varios niveles. Claro está que todo el arco es un completo engaño a la vista ya que -hecho de madera, yeso y trapo- simula una gran construcción con tres cuerpos de columnas de jaspe, arbotantes de bronce y ostenta «en los colores, en lo perfecto de las líneas, en los resplandores del oro que lo pulía a rayos, no ser menos que fábrica consagrada a tanto príncipe». Pero además alaba la pintura de alguno de los cuadros como engaño al sentido común, como «ilusión de la vista», lo cual es un tema que aparece en otros textos de sor Juana como aquel soneto que describe un retrato calificándolo de «engaño colorido», o de «cauteloso engaño del sentido», hecho con «falsos silogismos de colores»³⁵.

En los cuarenta años que separan el libro de las *Empresas políticas* de Saavedra (1640) del arco alegórico de sor Juana (1680) el lenguaje se ha complicado, las hipérboles se han hecho mucho más exageradas, la alabanza a la autoridad llega casi al paroxismo, las referencias mitológicas se complican y la alegoría también se hace más compleja. Pero los tres elementos que he analizado aquí permanecen: la concepción teatral del poder y del ceremonial políticos, la preeminencia de lo visual y la importancia de la perspectiva. Y si en un caso se trata de proseguir la tradición de los libros de «enseñanza de príncipes», en el otro podríamos decir que se trata de «educación de virreyes». El tiempo no pasa en balde. Si en esos cuarenta años cambian muchos elementos del lenguaje visual y literario, los siglos transcurridos desde entonces nos impiden una comprensión cabal de estos textos: el lenguaje de la alegoría política barroca se nos ha hecho completamente ajeno, la comunidad de interpretación que lo posibilitaba ha desaparecido y necesitamos un esfuerzo descomunal para llegar a introducirnos en aquella cultura barroca generadora de jeroglíficos, empresas y emblemas.

Mas demos ya por concluida la representación y oigamos para terminar las últimas palabras de sor Juana con las que invita al nuevo virrey a atravesar el arco y a entrar en la catedral:

Pero entrad, que si acaso a tanta alteza

es chico el templo, amor os edifica
otro en las almas de mayor firmeza

que de mentales pórfidos fabrica:

que como es tan formal vuestra grandeza,
inmateriales templos os dedica³⁶.

Y como estamos ya todos dentro de la santa iglesia catedral, edificados por las palabras de sor Juana en amor y sumisión a la nueva autoridad, convertidos

en modernos Harpócrates o en peces mudos acompañantes del Neptuno Marqués de la Laguna, sólo nos queda guardar silencio, que ya empiezan a sonar los acordes del *Te Deum*.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

